



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

10 | 2009

Présence africaine

Littérature noire américaine et tradition folklorique

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuel Parent

Stanley Edgar Hyman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1586>

DOI : 10.4000/gradhiva.1586

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 4 novembre 2009

Pagination : 182-192

ISBN : 978-2-35744-012-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Stanley Edgar Hyman, « Littérature noire américaine et tradition folklorique », *Gradhiva* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1586> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1586

Littérature noire américaine et tradition folklorique

Stanley Edgar
Hyman

En parlant de «littérature noire américaine», je ne cherche absolument pas à désigner un corpus de littérature en particulier, comme on pourrait parler des sonnets de Pétrarque¹. Je fais tout simplement référence à cette littérature américaine plurielle produite par des Noirs. J'entends démontrer ici que ces écrits, du moins une partie d'entre eux, sont en étroite relation avec un folklore vivant, un héritage qui fait souvent défaut à la littérature américaine et qui mérite par conséquent toute notre attention. Par ailleurs, je ne saurais trop insister sur le fait que cet angle d'approche n'implique en aucun cas un critère d'évaluation particulier. Les écrits des auteurs noirs doivent être jugés d'après les mêmes standards que ceux qui sont en vigueur pour n'importe quel autre auteur. De tels standards ont souvent fait défaut. Un critique noir a reproché aux commentateurs blancs leur attitude discriminatoire envers les auteurs de couleur. Pour certains d'entre eux, c'est malheureusement un fait avéré, bien que, même dans ces cas isolés, il serait sans doute plus juste de dire que ces critiques blancs sont en fait incapables de percevoir la signification profonde des romans écrits par des Noirs. Pour ma part, je dirais volontiers que le préjugé a plutôt été dans l'autre sens. On assiste en réalité à une tendance critique régressive qui conduit à acclamer comme de véritables chefs-d'œuvre des livres tous plus médiocres les uns que les autres, mais qui se trouvent avoir été écrits par des Noirs. Cela s'explique en partie par la mauvaise conscience des Blancs américains, en partie aussi par une espèce étrange de primitivisme romantique, et aussi bien sûr par la forme globalement marchande de notre culture, qui se doit de débusquer des «chefs-d'œuvre» un peu partout et à tous moments. Quoi qu'il en soit, il y a là une insulte envers tout écrivain sérieux, quelle que soit sa couleur de peau.

Tradition folklorique ne signifie pas bien sûr tradition rustique. Je m'intéresse ici à la relation intime que des auteurs comme Yeats ou Synge ont su entretenir avec la culture irlandaise traditionnelle, et pas à l'amour d'un James Whitcomb Riley ou d'Edgar Guest pour le maïs de l'Indiana². En réalité, les liens à la tradition folklorique balaient un large éventail de possibilités, allant des œuvres les moins prometteuses – la simple imitation, le pastiche mièvre, l'archaïsme, ou encore le sentimentalisme – à des connexions plus complexes, empreintes d'ironie, et qui laissent entrevoir les fruits les plus riches. Je me propose, dans la mesure du possible, de ne parler ici que des œuvres les plus réussies.

Sans s'appesantir sur un état des lieux historique de la littérature noire, on peut rapidement dégager plusieurs lignes de force. On a d'une part un premier ensemble d'écrits qu'il est difficile de distinguer formellement de la littérature blanche. Ce genre ne met en scène aucun personnage noir, et court de manière continue depuis les poèmes de Phillis Wheatley, une esclave du xviii^e siècle

• • •

1. Ce texte, dont le titre original est *American Negro Literature and the Folk Tradition*, a paru dans *Partisan Review*, vol. 25 (1958) [by permission of Phoebe P. Hyman, and Random House, Inc.]. (N. d. É.)

2. James Whitcomb Riley (1849-1916) était un poète populaire qui a publié à la fin du xix^e siècle des poèmes pastoraux en «Hoosier», le dialecte de son état natal, l'Indiana. E. Guest (1881-1959), lui aussi très populaire, publiait des poèmes sentimentaux célébrant l'optimisme américain. (N. d. T.)

Fig. 6 Stanley Edgar Hyman, vieil ami d'Ellison, relisant les épreuves de *Invisible Man*, vers 1950. Cambridge University Library.



• • •

3. Stepin Fetchit (1902-1985) fut l'un des premiers acteurs noirs à connaître le succès au cinéma. Son jeu sur les stéréotypes noirs a été critiqué, puis réhabilité. Eddie « Rochester » Anderson (1905-1977) incarnait notamment à la télévision et à la radio le personnage d'un valet noir. (Les yeux écarquillés, que Rochester arborait parfois, sont une convention classique des spectacles de ménestrel, qui traverse l'histoire de la culture populaire américaine. On la retrouve également chez Louis Armstrong, Fats Waller et Josephine Baker. Les esclaves roulaient déjà des yeux en signe de défiance et de négation. C'est ainsi en tout cas que Noirs et Blancs interprétaient ce geste au tout début du *xix^e* siècle.) « Amos and Andy », fut à l'origine un show radiodiffusé de 1929 à 1943 par deux acteurs blancs. En 1951, le show fut relancé à la télévision, par deux acteurs noirs cette fois (Alvin Childress et Spencer Williams, Jr.), dans la grande tradition des *black face minstrels*. Toutefois, à l'aube du mouvement pour les droits civiques, la pertinence de cette comédie raciale jouant sur les stéréotypes noirs fut remise en cause par certains leaders de la NAACP. Il faudra attendre le Cosby Show dans les années 1980 pour voir réapparaître à la télévision un show dominé par des Noirs. (N. d. T.)

et apologue de l'esclavage, jusqu'aux romans historiques de Frank Yerby. Un deuxième courant assume des personnages spécifiquement noirs, ou les associe à tout le moins à l'intrigue. C'est le réalisme documentaire ou de protestation sociale, les récits de lynchage, de Noirs qui « passent » pour blancs, ou d'autres manières de résister. Ses exemples sont légion. Le troisième courant relève d'un certain naturalisme provincial ou pastoral. C'est lui qui jadis mettait en scène le vieux Nègre mangeant sa pastèque dans la plantation et qui aujourd'hui semble avoir migré vers Harlem pour raconter des histoires de cheveux que l'on décroche ou de batailles d'honneur que l'on règle au rasoir. Je me garderai soigneusement d'emprunter ici ces boulevards surpeuplés de la littérature noire, pour me focaliser sur la demi-douzaine d'écrivains environ qui, selon moi, ont largement dépassé les schèmes naturalistes ou réalistes pour rejoindre les rivages symboliques et désenchantés de la littérature moderne, et qui, aux côtés de Melville et de Dostoïevski, Kafka, Joyce, Eliot et Baudelaire, entendent faire de la littérature un acte d'imagination morale. Ces écrivains noirs, bien que ne provenant pas tous du Sud, sont clairement reliés au renouveau de la littérature sudiste blanche que l'on observe aujourd'hui, chez Faulkner ou Flannery O'Connor par exemple. C'est donc le travail de cette poignée d'écrivains noirs que je souhaite analyser ici, pour le mettre en relation avec trois formes de folklore noir américain : le conte traditionnel, les blues et le sermon. D'autres formes comme les *spirituals* ou les ballades, les rimes et d'autres jeux de langage ont des résonances similaires dans la littérature, mais ces trois-là devraient suffire à étayer mes propos.

Curieusement, pour parler du conte de tradition orale, il nous faut commencer par la figure de l'amuseur « nègre » [*“darky” entertainer*] : Stepin Fetchit, Rochester, ou encore le Kingfish du show de Amos 'n' Andy³. Son rôle est de parodier le stéréotype familial du Noir : stupide, ignorant, fainéant, frauduleux, couard, en deçà de toute morale et si infantile. Si ce numéro fait rire le public, c'est précisément parce que l'acteur n'est pas lui-même si grotesque et ridicule, mais quelqu'un d'intelligent et de doué : un acteur, tout simplement. Assumer ce rôle du type futé qui fait l'idiot est un comportement caractéristique des Noirs du Sud (et souvent aussi du Nord) dans toute une série de situations conflictuelles. *No Day of Triumph*, le compte rendu d'un voyage dans le Sud de 1940 par un brillant



Fig. 7 L'acteur Eddie « Rochester » Anderson (1905-1977), qui incarnait à la télévision et à la radio le personnage d'un valet noir. Avec la permission de Photofest.

écrivain noir, J. Saunders Redding, nous en offre un très bon exemple. Traversant le Kentucky en voiture avec à son bord un autostoppeur noir, le narrateur se fait arrêter par un garde armé d'un pistolet automatique dans une petite ville minière paralysée par une grève. Avant même que Redding ait le temps d'ouvrir la bouche, l'autostoppeur endosse automatiquement le rôle du « raton » [coon] :

« Cap'taine, nous on s'en va dans l'Kentucky. Tu vois tout c'bordel à l'arrière, Cap'taine? Bah tout ça, ça appartient à Missié Rob French, et sûr qu'y va pas êt' content si on lui ramène pas. » Bill mentait de façon convaincante. « Cette guitare aussi? », demanda le garde, avec un sourire en coin. Bill prit un air benêt. « Ah bah non Cap'taine. C'te boîte là elle est à personne d'aut' qu'à moi. J'la chéris autant qu'une bien-aimée. Si on avait du temps nouz'aut', et que vous vous aviez du temps aussi Cap'taine, je vous en jouerais un p'tit morceau. »
« OK, ça va, mais ne traînez pas en ville, prenez pas même le temps de vous arrêter pour souffler », dit le garde avec un rictus.
« Ah ça non Cap'taine, chuis pas l'genre de gars à m'arrêter pour respirer. Ou alors jus' c' qu'y m'faut pour déguerpier. Ça non Cap'taine. J'veux p'us de l'air des Blancs à respirer, j'en ai assez pour moi. »

L'un des personnages mémorables de *Black Boy*, l'autobiographie de Richard Wright, est un garçon d'ascenseur de Memphis connu sous le nom de Shorty, qui s'est fait une spécialité de ce que Wright appelle « un rôle de clown le plus déclassé et le plus dégradé qui soit ». Shorty obtient de l'argent de ses passagers blancs grâce un numéro de clown servile qui culmine lorsque Shorty demande aux Blancs de lui botter le postérieur. Lorsque Wright, « répugné et plein de dégoût », lui demande : « Mais comment tu peux faire ça, bon Dieu? », Shorty lui répond simplement : « Écoute, mon Nègre, le cuir de mon cul est tanné et les thunes se font plutôt rares. » Le recours par Wright au stéréotype dans la fiction constitue quelque chose comme la revanche de Shorty. Dans *Outsiders*, un roman plus récent de Wright, le héros Cross Damon est un intellectuel noir et un criminel existentialiste aussi cultivé que paranoïaque. À un moment donné de sa carrière de hors-la-loi, il a besoin d'un faux acte de naissance, et il va se le procurer, encore une fois, grâce au numéro du « bon Nègre ». Cross se dit en son for intérieur : « Il devrait présenter aux fonctionnaires un Noir si terrifié et si ignorant qu'aucun Blanc ne s'imaginerait qu'il puisse s'agir là d'un homme rusé. » Ce qu'il fait par la suite, levant les sourcils de façon stupide, demandant « le papier qui dit que je suis né », et en répétant à chaque nouvelle question que son patron blanc lui a dit qu'il ferait mieux d'avoir ce foutu papier rapidement. Bien sûr, il l'obtient immédiatement. Le roman continue :

Et à mesure qu'il se tenait là en manipulant leurs réponses, Cross savait exactement pour quel genre d'homme il fallait qu'on le prenne afin d'étouffer toute suspicion, si jamais les choses prenaient une mauvaise tournure. S'il campait dans son rôle de Noir parfaitement ignorant et apeuré, n'importe quel Blanc – à l'exception de la poignée d'individus qui s'étaient affranchis des préjugés raciaux de leur groupe – s'empreserait de lui trouver une histoire et une identité toute faite; chaque Blanc allait projeter sur lui ses propres conceptions de ce qu'est le Noir et pourrait s'abriter derrière en toute sécurité... Il savait qu'au plus profond d'eux-mêmes, ces deux employés de bureau ne pouvaient croire qu'un être humain soit aussi densément simple que l'image qu'il leur offrait, mais ils voulaient, ils avaient absolument besoin de croire que les Noirs étaient ainsi faits. Cela les aidait à se sentir racialement supérieurs. Ils faisaient semblant, tout comme lui faisait semblant. [...]

Toutefois, la manifestation la plus sophistiquée du numéro du « bon nègre » dans un roman se trouve probablement chez Ralph Ellison, dans *Homme invisible*. En effet, à y regarder d'un peu plus près, on s'aperçoit que chaque personnage important du roman se trouve pris à un degré ou un autre dans la routine du type-futé-qui-fait-l'idiot. Le grand-père du narrateur, qui « avait toujours été si doux », confesse sur son lit de mort les propos suivants :

Fils, quand je serai parti, je compte sur toi pour continuer le combat. Je ne t'en ai jamais parlé, mais notre vie, à nous, est une guerre, et du jour où j'ai rendu mon fusil, à la Reconstruction, je suis devenu un traître pour la vie, un espion dans le pays de l'ennemi. Tâche de vivre dans la gueule du loup. Je veux que tu les noies sous les oui, que tu les sapes avec tes sourires, que tu les fasses crever à force d'être d'accord avec eux, que tu les laisses te bouffer jusqu'à ce qu'ils te vomissent ou qu'ils éclatent.

Le D^r Bledsoe, le président de l'université, un homme rude, autocrate et sans scrupule, prend la pose du Noir simple et pieux devant ses financeurs et mécènes blancs, tout en expliquant au narrateur : « Il a fallu que je sois ferme et déterminé pour arriver où je suis. Il m'a fallu attendre, élaborer des plans, faire de la lèche un peu partout... Oui, il a fallu que je fasse le Nègre ! » Tod Clifton, un jeune intellectuel de la confrérie, change brusquement de vie pour se mettre à vendre des poupées de chiffons noires « Sambo » dans la rue, en les faisant danser et chanter. Il devient lui-même une sorte de poupée Sambo lorsqu'il est abattu par la police. Rinehart, comme le grand escroc de Melville, son modèle littéraire, a tellement de facettes à son personnage – depuis le révérend B. P. Rinehart, technologiste spirituel, jusqu'à Rine, l'amant et le parieur – que nous ne voyons plus que des masques comiques et nous en sommes réduits à de simples hypothèses sur la véritable identité du maître illusionniste qui les anime tous. Et ainsi de suite, de personnage en personnage, avec au premier chef le narrateur lui-même qui accomplit l'ultime numéro de nègre : une négritude invisible qui cache un être humain d'une grande sensibilité.

Les origines de cette figure qui apparaît ici sous des traits clownesques sont multiples. Elle provient bien sûr directement du vaudeville, de la tradition burlesque et des spectacles de *minstrels*. Mais, au-delà, nous pouvons repérer une authentique figure issue des contes folkloriques, en fait l'une des principales figures des contes afro-américains. Dans telle histoire, c'est Brer Rabbit, le Compère Lapin, qui fait l'innocent mais peut maîtriser par la ruse le renard et le loup ; ailleurs, c'est John, l'esclave ignorant qui parvient toujours néanmoins à se jouer de Ole Massa, son vieux maître. Quand Richard M. Dorson⁴ collectait des contes folkloriques dans le Michigan, un informateur lui dit : « Le Lapin, c'est toujours le magouilleur. » En Floride, on tint le même genre de propos à Zora Neale Hurston⁵ : « John était bien trop intelligent pour Ole Massa, il a jamais reçu de corrections ! » Derrière cette figure des contes noirs américains se trouve le prototype du héros décepteur d'Afrique de l'Ouest, présent dans de si nombreux cycles de contes : araignée de la Gold Coast, Legba au Dahomey, le lapin ou la tortue ailleurs encore. Comme d'autres héros décepteurs dans différentes traditions orales, il n'est ni animal, ni homme, ni dieu, mais participe de ces trois natures à la fois.

Si l'on peut dire de Wright et d'Ellison qu'ils tirent leurs saynètes de Nègre des réalités (et de leurs travestissements) de la vie noire aux États-Unis, des contes traditionnels de Buh Rabbit⁶ et de John, et même en dernier lieu de la mythologie d'Afrique de l'Ouest, voilà qui n'épuise toujours pas ses sources possibles. La même figure maligne traverse la littérature européenne depuis le *Eiron* des



4. Richard Mercer Dorson [1916-1981], folkloriste américain qui dirigea le Folklore Institute à Indiana University. (N. d. T.)

5. Écrivain et folkloriste afro-américaine [1891-1960], elle étudia l'anthropologie avec Franz Boas à New York dans les années 1920, aux côtés notamment de Margaret Mead. (N. d. T.)

6. « Buh » ou plus haut « Brer » transcrivent le terme « Brother » avec l'accentuation afro-américaine. (N. d. T.)

anciennes comédies grecques jusqu'au bouffon du *Roi Lear* de Shakespeare, et même jusqu'à Holden Caulfield dans *L'Attrape-cœur* de J. D. Salinger, ou le Jim de Kingsley Amis dans *Lucky Jim*. Les saintes Écritures en proposent même un avatar. N'est-il pas dit en effet en 1 Corinthiens, III, 19 : « Car la sagesse de ce monde est folie auprès de Dieu » ? Et en IV, 10 : « Nous sommes fous, nous, à cause du Christ » ?

En d'autres termes, c'est lorsque l'écrivain noir s'éloigne le plus des modèles blancs et s'imprègne le plus profondément de la tradition noire pour retrouver en fait des mythes africains qu'il retrouve paradoxalement la littérature occidentale sur un même terrain. Il partage en réalité un archétype atemporel avec Aristophane, Shakespeare et saint Paul, qui de leur côté l'ont reçu par l'intermédiaire de *leurs propres* sources folkloriques, dans le mythe et dans le rituel. La culture occidentale érudite et la tradition folklorique noire ne tirent donc pas l'écrivain dans deux directions opposées, mais disent finalement la même chose dans leur vocabulaire respectif : ces deux traditions convergent et se renforcent mutuellement. De la même façon, le prince Mychkine dans *L'Idiot* provient de l'Eiron et du bouffon du théâtre, du Fou du Christ, et d'une figure traditionnelle de la sagesse-dans-la-stupidité propre à la paysannerie russe.

La relation de la littérature noire aux blues est peut-être encore plus évidente que celle que je viens d'analyser, même si elle est probablement plus difficile à décrire. Le blues, en effet, est une forme éminemment complexe et subtile, et dont je dois ignorer ici la dimension musicale pourtant centrale. La plupart des chansons de blues peuvent se répartir en deux ensembles distincts : une longue lamentation d'une part et une forme plus rapide et enjouée de l'autre. Ma Rainey entame ainsi sa complainte :

*C. C. Rider, see what you done done, Lord Lord Lord,
Made me love you, now your gale done come,
You made me love you, now your gale done come.*



Fig. 8 Le show télévisé de *Amos and Andy*, spectacle très populaire dans les années 1950. Avec la permission de Photofest.

Ou alors, à la façon de Bessie Smith :

*I was with you, baby, when you didn't have a dime,
I was with you, baby, when you didn't have a dime,
Now since you got plenty money you have throwed your good gal down.*

Le blues rapide dit, avec Joe Turner :

*You so beautiful, but you gotta die someday,
Oh, you so beautiful, but you gotta die someday,
All I want's a little lovin', baby, before you pass away.*

ou avec Jabo Williams :

*Please, fat mama, keep them great big legs off of me,
Please, fat mama, keep them great big legs off of me,
Them great big legs gonna keep me away,
Them big legs keep me away.*

ou encore avec Rosetta Crawford :

*I'm gonna get me a razor and a gun,
Cut him if he stand still, shoot him if he run,
'Cause that man jumped salty on me.*

Si l'on en reste à la surface, ces deux genres semblent nous parler de l'impossible alternative que Freud a théorisée dans *Au-delà du principe de plaisir* : détruire les autres ou se détruire soi-même. Pourtant, au-delà de ce premier niveau, il semble que la performance blues ait toujours envisagé quelque résolution, une transcendence, et même une catharsis et une guérison. Les thèmes du blues affleurent à chaque page de la littérature noire. L'un des thèmes principaux est celui du départ, du voyage, de l'expédition : « *I'm gonna move to Kansas City* » ; « *Some day, some day, I'll shake your hand goodbye* », « *Well, babe, goin' away and leave you by yourself* » ; « *Pick up that suitcase, man, and travel on* ». Dans une étude inédite sur les blues (à laquelle je dois beaucoup), Walter Lehrman repère des références au thème du « départ » d'une manière générale dans plus de 83 % des chansons. Cette errance – une sorte de mobilité horizontale sans véritable but – est une constante de la vie quotidienne noire américaine, qui vient pallier les perspectives chaque fois frustrées de mobilité verticale. Si un Noir ne peut évoluer dans son entreprise, il peut changer de travail, s'il ne vit pas bien ici, il peut tenter sa chance ailleurs. Le thème dominant de *Un enfant du pays* est la course sans fin de Bigger. Dans *Le Transfuge*, de Wright également, c'est le voyage de Chicago à New York pour démarrer une nouvelle vie qui prouve l'impossibilité d'une telle renaissance. Dans *Homme invisible*, le mouvement est d'abord celui de la grande migration du Sud vers la Terre promise qu'est le Nord. Puis, lorsque les promesses de l'Exode révèlent leur caractère factice, il ne s'agit plus que d'un mouvement brownien de bas en haut dans Manhattan, entre Harlem et *downtown*, jusqu'à ce que le narrateur parvienne à la seule mobilité verticale qui lui soit permise, *vers le bas*, dans un égout (le caractère ironique d'une telle verticalité avait pour ainsi dire été anticipé par Wright dans son premier roman inédit, *The Man Who Lived Underground*). [...]

Les écrivains noirs ont toujours tenté de parvenir à définir l'ambivalence émotionnelle des blues : « chagrin empreint de gaieté », « mélancolie comique », « nostalgie rieuse », « rendre léger ce qui en réalité est préoccupant », ou pensons au fameux vers de blues : « Je ris pour ne pas pleurer ». Dans son *Libretto for the Republic of Liberia*, ce véritable trésor de guerre fait d'emprunts à mille



Fig. 9 Stepin Fetchit (à gauche) avec Will Rogers dans le film «The County Chairman» (Fox, 1935). Stepin Fetchit (1902-1985) fut un des premiers acteurs noirs à connaître le succès au cinéma. Avec la permission de Photofest.

cultures et langues du monde, Tolson recourt à une formule yiddish pour cerner cette ambivalence, « *lachen mit yastchekes* », qu'il traduit dans une note par « Rire avec une aiguille plantée dans le doigt ». Redding, dans *Stranger and Alone*, fait dire à l'un de ses personnages : « C'est comme pour le rire, jusqu'à ce qu'on en ait réellement fait l'expérience, on ne peut s'imaginer les larmes et la douleur qu'il vous arrache. » Dans un entretien pour le *New York Times*, Baldwin a fait part de ses véritables intentions en tant qu'écrivain : « Je me suis toujours demandé pourquoi jamais aucun roman n'avait réussi à communiquer la joie d'un Louis Armstrong, ou à mettre en scène la tristesse infinie et l'ironie mordante d'une Billie Holiday. » [...] Ellison, quant à lui, est le premier à avoir tenté dans un essai de 1945 sur *Black Boy* d'établir un parallèle entre les blues et la littérature noire. Dans *Richard Wright's Blues*, en effet, il commence par définir la forme du blues comme relevant d'une action symbolique :

Le Blues est cette tentative visant à conserver une mémoire vivace des détails pénibles des expériences violentes qu'on a connues, à caresser le grain rugueux de la plaie, et à la transcender, non pas par la consolation de la philosophie, mais en en extrayant un lyrisme tantôt tragique, tantôt comique.

Et il conclut :

Terminons par un mot sur les blues : leur attrait repose sur le fait qu'ils expriment immédiatement l'agonie de la vie et la possibilité de la conquérir par la plus grande rudesse d'esprit. S'ils ne relèvent pas du genre de la tragédie, c'est uniquement dans la mesure où ils n'offrent aucune solution, aucun bouc émissaire si ce n'est le moi.

Cette analyse n'est en définitive pas si probante par rapport à l'autobiographie de Wright qu'elle est censée circonscrire. Elle conviendrait bien mieux à l'histoire citée plus haut, *The Man Who Lived Underground*. Mais, surtout, on devait bientôt s'apercevoir qu'elle constituait un superbe manifeste pour le propre travail d'Ellison, alors en cours. Si l'on cherche « un lyrisme tantôt tragique, tantôt comique », c'est bien vers son roman *Homme invisible* (1952) et sa scène finale – l'émeute de Harlem de 1943 – qu'il faut se tourner. Là, Ras l'exhorte, un nationaliste noir amer vêtu comme un prince éthiopien, charge la police armé d'un simple javalot et d'un bouclier. La scène nous est rapportée par un habitant anonyme de Harlem :

« Foutre, oui, mon vieux, y s'tapait un grand canasson noir, l'avait une casquette de fourrure et une espèce de vieille peau de lion ou quoi sur les épaules, et y faisait du grabuge. Bon Dieu, c'était à voir, j' te dis, il allait et venait sur son vieux ch'val, tu sais, le genre qui tire les voitures à légumes, et y s'tapait une selle de cow-boy et des grands éperons.

– Non, tu rigoles mon vieux !

– Mais si, bon Dieu ! Il montait et descendait à ch'val le long du pâté d'immeubles et il gueulait : « Détruisez-les ! Foutez-les dehors ! Brûlez-les ! C'est moi Ras, qui vous l'ordonne ! » À peu près à ce moment-là, un petit marrant avec une grosse voix de Géorgie sort la tête par la fenêtre et hurle : « Pousse ton troupeau cow-boy. Engueule-les un bon coup. »

Pour finir, Ras charge et meurt au combat.

Si les blues sont aux fondements du parler populaire dans la littérature noire, les sermons sont quant à eux à l'origine de la grande rhétorique. L'art oratoire occupe une place étonnamment prééminente dans la vie quotidienne noire américaine. Redding note ainsi que les enfants de sa famille « s'entraînaient tous à la maison

à parfaire leur éloquence et s'inscrivaient fréquemment aux concours pour obtenir des prix à l'école ». Baldwin fut pour sa part prêcheur dans une *store-front church* à Harlem pendant son adolescence. Aussi, lorsque Ellison choisit de ne pas faire de son protagoniste un écrivain, c'est tout naturellement qu'il en fait un orateur. Tous ces livres sont traversés de moments d'oralité : *No Day of Triumph* reproduit un sermon prononcé lors de funérailles noires, et *Stranger and Alone* le discours de campagne d'un gouverneur sudiste ; la véritable fin de *Un enfant du pays* est la plaidoirie passionnée de Max pour défendre Bigger ; tout un chapitre d'*Homme invisible* est consacré au sermon du pasteur aveugle Barbee sur le fondateur de l'université, et le narrateur lui-même prononce plusieurs discours des plus éloquents ; *Go Tell It on the Mountain*⁷ de Baldwin propose deux sermons de Gabriel tout à fait remarquables. Pour un exemple de sermon traditionnel noir, on se reportera à « The Man of Cavarly » de « Sinkiller » Griffin, que John Lomax enregistra en 1934 lors de la cérémonie d'un dimanche de Pâques (Library of Congress Recordings). Les trois ingrédients principaux semblent être : une violence biblique de l'action et de la souffrance (« Les soldats romains arrivèrent à toute allure et Lui transpercèrent le flanc »), un langage imagé apocalyptique et presque surréaliste comme celui du Livre des Révélation (le soleil « se vêtit lui-même d'un sac et se coucha », la lune sombra et « perdit son sang dans la pénombre », « chaque étoile sauta hors de son orbite argentée » pour devenir des torches funéraires), et enfin un ton contrasté fait d'une sagesse elliptique comme dans le Livre des Proverbes. Ces trois dimensions sont bel et bien présentes dans la littérature noire. [...]

La littérature afro-américaine, du fait des ressources particulières et de la situation de vulnérabilité des écrivains noirs, est bien mieux à même de rendre compte des ironies et des ambivalences de la condition américaine que la plupart de la littérature blanche (au moins en dehors du Sud). Les écrivains noirs sont pour ainsi dire des radars de l'expérience américaine, qui nous permettent d'élargir notre propre vision. Wright dans « The Ethics of Living Jim Crow » et dans *Black Boy*, Tolson dans le *Libretto*, Ellison dans le prologue et l'épilogue d'*Homme invisible* et Baldwin dans ses *Chroniques d'un pays natal* ont tous souligné ce rôle si particulier et ses conséquences morales. Les relations raciales et sociales aux États-Unis sont en train de changer radicalement. En 1900, les trois quarts des Noirs en Amérique vivaient dans le Sud rural ; en 1950, il n'en reste plus qu'un cinquième. Alors qu'un Noir sur trois de plus de soixante-cinq ans est illettré, seul un sur vingt l'est encore parmi la jeune génération. Le revenu des dix-sept millions de Noirs américains est égal au PIB du Canada. Il n'y a pas si longtemps, le Cotton Club à Harlem ne laissait entrer aucun Noir, à moins qu'il ne soit une célébrité, et aujourd'hui Broadway et la 52^e rue courtisent la clientèle noire. Il faut relire le tableau de la vie noire brossé dans *Cane* de Jean Toomer (1923) et le comparer à son équivalent de 1942 écrit par Redding, *No Day of Triumph*, pour mesurer l'ampleur des changements survenus en l'espace de deux décennies. D'ailleurs, ce processus ne concerne pas uniquement les États-Unis...

« L'artiste doit perdre son identité particulière [en tant que Noir] dans le grand tourbillon de la vie », dit Waldo Frank dans sa préface à *Cane*. Voilà un credo qu'ont globalement rejeté la plupart des artistes noirs de notre temps. À Paris, nous raconte Baldwin, le Noir américain « se trouve aux prises, sur un autre terrain, avec cette même vieille lutte pour trouver sa propre identité », et il s'avère que cette quête est celle plus large de l'Américain lui-même : « L'Amé-

• • •
7. Roman de James Baldwin paru en 1953 et traduit en français sous le titre *La Conversion*. (N. d. T.)

ricain en Europe est partout confronté à la question de son identité.» Il y a un personnage noir chez Claude McKay dans *Home to Harlem* pour qui la question de l'identité se réduit à un problème alimentaire : « Il refusait de manger des pastèques, parce que les Blancs disaient que c'était la glace du nègre. Il n'appréciait pas plus les côtes de porc, ni les pains de maïs. Et la simple idée de manger du poulet lui donnait des spasmes. » Dans « Richard Wright's Blues » et ailleurs, Ellison a longuement traité de ce problème identitaire. Mais son compte rendu le plus vivant se trouve dans *Homme invisible* et tourne là encore autour d'une histoire de cuisine. Tout à son effort de conquête du monde des Blancs, le narrateur a toujours méprisé la nourriture des Noirs comme tout autre détail culturel susceptible de le ramener à son identité de « nègre », jusqu'à ce qu'au milieu du livre il achète sur un coup de tête un igname à un vendeur de rue et le mange sur place. À ce moment précis, au travers de l'équation magique entre le mot « igname » (« *Yam* ») et le « Je suis » (« *I am* »), il finit par accepter son identité noire et sa tradition folklorique, tout en maintenant sa quête d'une conscience humaine pleinement développée. En d'autres termes, il aime les ignames, mais il veut être un homme occidental du xx^e siècle qui aime les ignames. C'est exactement dans cette perspective que les blues, par exemple, prennent tout leur sens ; commençant par une plainte spécifique sur un amour perdu, ou sur la difficulté du temps présent, ils finissent par évoquer métaphoriquement la dimension universelle de la condition humaine.

La tradition folklorique, pour l'écrivain noir, est comme les ignames ellisoniens, non pas la régression ou le retour qu'elle semble symboliser, mais un chemin détourné vers la conscience la plus sophistiquée et la plus ironique. Dans sa préface au *Libretto for the Republic of Liberia*, Tate affirme qu'une utilisation pleine et entière des ressources de la poésie et du langage moderne a rendu Tolson « pas moins mais plus intensément nègre ». Il y a un jeu de mots quasi inévitable et inconscient lorsqu'on traite de la culture noire. Dans *The Walls of Jericho* de Fisher, une jeune fille blanche « amie des Noirs » et un peu sottie affirme préférer les Noirs aux Blancs « parce que, vous savez, ils sont tellement haut en couleur ». Margaret Just Butcher, l'auteure noire de *The Negro in American Culture*, profère mille fois le jeu de mots et de manière totalement innocente, j'en suis convaincu : « Le Noir colore à l'évidence le caractère général et les mœurs du vieux Sud. » Le théâtre comique noir « colora vivement la culture locale et régionale du Sud, pour atteindre finalement la nation tout entière » ; à l'inverse, tel travail « est caractéristique de ces comptes rendus bien intentionnés mais si pâles des auteurs blancs » ; *La Case de l'oncle Tom* est écrite en « noir et blanc, sans ombre ni lumière ». La vérité derrière le calembour douteux est que la vie noire aux États-Unis, la littérature traditionnelle noire et quelques écrits plus modernes sont colorés dans tous les sens du terme ; pas seulement les pigments de la peau, mais toutes les nuances de la conscience la plus aboutie. Le meilleur de la littérature noire et de sa tradition vernaculaire étend nos perceptions à des dimensions bien plus larges. « Qui sait si – demande le narrateur d'*Homme invisible* dans les dernières lignes du livre – dans des fréquences trop basses, je ne parle pas pour vous ? »

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuel Parent